

A (HIÁNY)PÓTLÁS ALAKZATA: A PARERGON
(VERNET, TURNER, HOEPKER)

Talán csak a hiányosságaimat ismerem.
Hantai Simon

1. Prolegomena

A *parergon* legfőképpen a határ(osság) problémáját érinti. A róla szóló beszéd is jobbra a műről szóló diskurzus lezárulásának a pillanatában kezdődik el. A *parergon* ugyanis mindig a maradékot, a járulékos, a külsődlegest jelenti, valamit, ami nem tartozik a tárgy belső, teljes reprezentációjához, hanem „csak” annak pótléka vagy hozzátoldása. A mű körül bukkan fel. A görög *parergon* (πάρεργον, *para-ergon*) összetétel szó szerinti fordítása is úgy adható vissza, hogy 'valami, ami a *munka/mű mellett* jelenik meg; egy olyan dolog, ami elsősorban alárendelt és mellékes'.¹ A kifejezés legismertebb ókori előfordulása is ezt támasztja alá: a többes számban *parergaként* felbukkanó szó, a Héraklész tizenkét hőstette mellett megjelenő kisebb, mellékes munkákat foglalja magába.²

A *parergon* ergonja azonban mintha nem is az ókorban gyökerezne. A fogalmat szóba hozó (külföldi) szakirodalom kevésbé vet számot az antik szöveghelyekkel, sokkal inkább azt sugallja, hogy a modernséggel összefüggő jelenséggel van dolgunk. Mintha Kant harmadik kritikájának (zárójeles megjegyzése) nyomán³ Derrida tisztázná először a fogalom jelentését dekonstrukciós olvasatával.⁴ A kettejük munkásságának keresztmetszetéhez kapcsolódó párbeszéd pedig olyan mennyiségű írást termelt ki, mint amennyit keresve sem találunk az ókortól Kantig bezáróan a *parergon* kapcsolatban. Ez paradox módon mégsem jelenti azt,

¹ Edward Ross Wharton, szerk., *Etyma graeca: an etymological lexicon of classical Greek* (London: Percival, 1890), 100.

² Euripides, *Heracles*, szerk. és ford. David Kovacs (Cambridge, London, Massachusetts: Harvard University Press, 1998), 444. (The Loeb Classical Library)

³ Kant a *Zieraten*, azaz a díszítmények, ékítmények jelentésű szó szinonimájaként említi meg a *parergont*. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Leipzig: Philipp Reclam Verlag, 1790), 72.

⁴ Ez a kísértés nemcsak a *parergon* kapcsolatos szakirodalmakat érinti, hanem sokkal inkább egy tendenciára mutat rá Derrida Kant-értelmezéseit illetően. Ezt a problematikát tematizálja a 2003-as *Kant after Derrida* című tanulmánykötet is, amelynek fókuszában az a kérdés áll, hogy Derrida után miként lehet Kantot olvasni. Lásd Philip Rothfield, *Kant after Derrida* (Manchester: Clinamen Press, 2003). A parergonalitással komolyan foglalkozó művek is beleesnek abba a csapdába, hogy Kantból és Derridából kiindulva kezdik el a jelenséget vizsgálni. Suzanne Little disszertációjában egy érdekes problémát vet fel azzal, hogy a *parergont* kutatja a színházméletekben, azonban a dolgozat elején a fogalom tisztázásakor latin eredetről ír a görög helyett, és kategorikusan Kantnak tulajdonítja a szó művészettörténeti újrafelfedezését. Suzanne Little, *Framing Dialogues – Towards an Understanding of the Parergon in Theatre* (Brisbane: Queensland University of Technology, 2004), 22.

http://eprints.qut.edu.au/15981/1/Suzanne_Little_Thesis.pdf

hogy a parergonalitás egyes opcionális jelentésrétegéről ne értekezzenek már – implicit értelemben – Kant előtt, sőt. Ha például a *parergon* mint *rámát* definiáljuk, elfogadva Kant erre vonatkozó javaslatát,⁵ akkor *Az ítéleőrő kritikájának* megjelenéséig is beláthatatlan a keretezés – klasszikus követelményeihez igazodó vagy attól eltérő – festészeti szakirodalma. A *parergon* „eredeti” jelentésének megsokszorozását azonban, a kanti terminológiát is figyelembe véve, kétségkívül Derrida hajtja végre azáltal, hogy más fogalmakkal állítja párhuzamba, vagy azok szinonimájaként értelmezi, úgymint: a *supplementum*,⁶ a *passe-partout*, a lemma, az iterabilitás vagy az aláírás.⁷

Derrida gondolatmenetének újszerűsége azonban nemcsak abban rejlik, hogy más szavakkal összefüggésben újradefiniálja a szót, hanem sokkal inkább abban, hogy nem külsőleges formát lát benne. Kant úgy fogalmaz ugyanis, hogy a *parergon* az, „ami a tárgy külső megjelenéséhez nem belső alkotóelemként, hanem csak külsőleg, toldalékként tartozik hozzá. [...] ide soroljuk például a festmények keretét, a szobrok ruházatát vagy a palotákat övező oszlopsorokat.”⁸ Ezzel szemben Derridánál „a parergon egy nehezen különválasztható különválasztás,⁹ [...] sem mű, sem műkivület, sem bent, sem kint, sem felül sem alul, minden opozíciót zavarba ejt.”¹⁰ Derrida a mű külsője és belsője közötti feszültséget (s ezzel együtt a parergonalitást, még mélyebb szinten a dekonstrukciót) nem az opozíció vonzása, ellenkezőleg, a határok eltörlése felől közelíti meg. A *parergon* a számára nem pusztán a többletet, hanem az *ergonon* belüli *hiányra* való rámutatást is jelenti. „A *parergon* valami olyat ír be, ami többletként jön, a saját területhez képest *külső* [...] s csak abban a mértékben lép közbe a belsőben, amennyiben a belső hiányzik. [...] E nélkül a hiány nélkül az *ergon*nak nem lenne szüksége a *parergonra*.”¹¹ Derrida a hiányról való gondolkodást helyezi fókuszba, és többször vissza is tér hozzá. A mű deficitjéből kiindulva a parergonalitást hozzátételként értelmezi. Protézist lát benne, és ennek alapján metaszínt a saját könyvét is *parergonná* teszi, amikor

⁵ Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, 72.

⁶ A pontosítás érdekében fontos megjegyezni, hogy míg a *La vérité en peinture* (Párizs: Flammarion, 1978) főszereplője a *parergon*, addig a *De la grammatologie*-é (Párizs: Les Éditions de Minuit, 1967) a *supplementum*, mégis nyilvánvaló átjárás van a két szó meghatározása között. Ezt támasztja alá a Niall Lucy által szerkesztett *Derrida Szótár* is, amelyben a *supplementaritás* (*supplementarity*) szócikk alatt szerepel a *parergon*, amely önálló blokként nem kap helyet a könyvben. Lásd bővebben: Niall Lucy, *A Derrida Dictionary* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), 135-40.

⁷ A jelen tanulmány célját nem képezi e fogalmak szintézise a parergonalitással kapcsolatban, és azt sem tűzi ki feladatául, hogy a témában írt elméleti szövegeket összevesse; mindazonáltal mindvégig szem előtt tartja, és reflektál a témában már publikált irodalomelméleti és művészetfilozófiai írásokra.

⁸ Immanuel Kant, *Az ítéleőrő kritikája*, ford. és az utószót írta Papp Zoltán (Budapest: Osiris, 2003), 136.

⁹ Jacques Derrida, „Parergon”, ford. Boros János, Orbán Jolán, in Házás Nikolett, szerk., *Változó Művészet-fogalom* (Budapest, Kijarat Kiadó, 2001), 169.

¹⁰ Jacques Derrida, „Paszpartu”, ford. Boros János, Orbán Jolán, *Enigma* 99.18-19 (1999): 56. A fordítás alapja: Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Párizs: Flammarion, 1978), 5-18. A fogalom körül kirajzolódó diskurzus tulajdonképpen beteljesíti a derridai gondolatmenet *parergonra* vonatkozó definícióját, hiszen mind a vizuális elméletekben, mind a filozófiában, mind pedig az irodalomtudományban helyet kap, de minden felsorolt tudományterületen pusztán peremfogalomként használják.

¹¹ Derrida, „Parergon”, 168-69.

a kanti *Kritikát* a mű hiányai, marginális pontjai felől egészíti ki. Derrida célja mindezen szempontok érvényessége mellett még nagyobb ívű: őt a művészetről folytatott diskurzus természete, illetve még inkább a művészet eredete érdekli, és ehhez a parergonalitás nyújt számára kiindulási pontot.¹²

2. Partes extra partes

A parergonalitás jelentőségének megértéséhez érdemes a lehető legmesszebbre visszanyúlni. Mint ahogyan említésre került Héraklész kapcsán, a fennmaradt antik forrásokban még a munka, a fő gondolatmenet, a csapásirány melletti járulékos elem megnevezésére használták a kifejezést, így többnyire a (mű végén található) függelék hívták *Parergon*nak. Ebből a marginálisan elhelyezkedő funkcióból növi ki magát az a sokféle konnotációval rendelkező művészetelméleti, filozófiai fogalom, amit ma értünk rajta. Ugyanakkor a szó egy másik jelentésrétegről már kevés szó esik.

Az antikvitásban, *parergon* nemcsak járulékos alkotórészeket értettek, hanem térpoétikai fogalomként is használták: az útról való *letérést* jelentette.¹³ Az irodalomban ez a jelentéstartalom *kitérésként* manifesztálódik, a fő téma mellett megjelenő kisebb szövegegységek megnevezésére. Platón szerint például, ha letérünk a megkezdett gondolatmenetről egy mellékes szál kedvéért, még a végén kiderülhet, hogy fontosabb dolgokat osztunk meg annál, mint ami kapcsán szóba hoztuk.¹⁴ Ebből a gondolatból egyrészt kiderül, hogy a *parergon*

¹² „Derrida nemcsak visszafelé olvassa a szövegeket, így Kant harmadik Kritikáját, hanem a visszájukról is, ahonnan még jobban látszanak a nehézségek, az illesztések, az össze nem illések, jobban kihallatszanak a diszszonáns hangok, az elvétett ritmus, a melléütés, a tervtől, a partitúrától való eltérés, a kerettől való függés és a keretből való kilógás. Nem a fogalmak, az alany és az állítmány, hanem a szokatlan vagy hétköznapi kifejezések felől, a kötőszavak, módosítószavak, indulatszavak, töltelékszavak, henye szavak, kötőjelek, írásjelek felől olvas-sa a szöveget.” Orbán Jolán, „Parerga: Derrida Kant-olvasata”, *Világosság* 46.2-3 (2005): 107.
<http://www.vilagosság.hu/pdf/20050530053309.pdf>

¹³ Euripides, „Electra” 509-510 sor, in Euripides, *Suppliant Women, Electra, Heracles*. szerk. és ford. David Kovacs (Cambridge, London, Massachusetts: Harvard University Press, 1998), 204. (The Loeb Classical Library) [“ἦλθον γὰρ αὐτοῦ πρὸς τὰφον πάρεργ’ ὁδοῦ καὶ προσπεσὼν ἐκλαυο’ ἐρημίας τυχῶν” – “For as a *detour* on my journey I went to his tomb, and finding myself alone I fell down and wept for him.”] Euripidész Élektarájának kétnyelvű kiadásában a görög szót *detour*-nak, vagyis kerülő útnak fordítja David Kovacs. A *parergon* szó egyéb angol nyelvű fordításai között szerepel még a *diversion* és a *by the way* szókapcsolat is, amely jelentheti az ’útról való letérés’-t, de azt is, hogy ’mellékesen’, vagy ’közbevetőleg’, egyszerre utalva a térbeli és a retorikai jelentésárnyalatokra. Lásd a további fordítási lehetőségeket még: *Greek-English Lexicon*, összeállította Henry George Liddell és Robert Scott, 2. kötet (Oxford: Clarendon Press, 1953). A magyar nyelvű kiadásban Devecseri Gábor ígével oldja meg a szó fordítását: „Haj, hasztalan! De mégsem álltam meg: jövet / *letértem* az útról sírját látogatni meg.” Euripidész, „Élektra”, ford. Devecseri Gábor, in *Euripidész Összes Drámái* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 566.

¹⁴ Plato, „Timaeus” 38d-e, in John Burnet, szerk., *Platonis Opera* (Oxford: Oxford University Press, 1903). Platón fentebb ’mellékes’-nek fordított fogalmát a *parergon*nal, míg a fő gondolatmenetet az *ergon* szóval fejezi ki. A magyar fordításban az *ergon-parergon* szójáték Kövendi Dénes átültetésében a következőképp olvasható: „ennek a megbeszélése – *mellékes* létére – több dolgot adna annál, *aminek* a *kedvéért* szóba jött.” Platón, „Timaios”, ford. Kövendi Dénes, in *Platón összes művei*, 2. kötet (Budapest: Magyar Filozófiai Társaság,

ergon ellenében való középpontba helyezése egyáltalán nem új keletű gondolat, másrésről a parergonalitásnak nemcsak a statikus voltáról tudunk meg többet, hanem a dinamikusról is. Mindebből következik, hogy amikor bevezetésként vagy függelékként szerepel a *Parergon* a műalkotást keretezve, akkor mindig rögzített helyet foglal el. Ha azonban 'kitérésként' definiáljuk,¹⁵ akkor egy helyhez nem kötött, változ(tathat)ó mozgás jellemzi. Konkretizálva tehát a megkezdett felvetést: a térpoétikai és a retorikai jelentés közös pontja az az elgondolás, hogy a *parergon* az út/téma mellől elkanyarodó (fizikai) elmozdulás.¹⁶ Mindig a fő csapásból indul ki, és nincs állandó, konkrét helye, csak irányultsága van. Lényege abban a térbeli rész-egész viszonyban keresendő, amit az *ergon*nal közösen alkotnak. A parergon olyan állapotot jelez, amely a kilépés utáni, de a megérkezés előtti köztes átmenet, amelyet gyakran a kilépés eredményével tesznek egyenlővé: az eltévelyedéssel vagy ellenkezőleg, valaminek, például a lényegnek vagy egy újabb *ergon*nak a megtalálásával.

Ennek az el- vagy kimozdulásnak a szükségességét lehet a megteendő útvonal elégtelen voltából, illetve az *ergon* hiányosságaiból magyarázni, ahogyan azt Derrida is teszi. Az egyes alkotások hiányainak a kiegészítésére utaló (derridai) reflexiót azért is fontos többször kiemelni, mert egy tágabb kontextus szeletébe ágyazódik bele, egy olyan párbeszédbe, amely szintén az antikvitásból ered. Az egyes műalkotások kiigazíthatóságára épülő diskurzus a klasszikusnak is mondható *paragone-vita* egyik alapkérdése, amely a művészetek hierarchiájában gyökerezik. A számos felvetés közül egy markánsat emelve ki, Louis Richeome, a 16-17. század fordulóján élő francia jezsuita szerzetes gondolatát idézném, aki a festmények „fogyatékoságait, hiányait, tévedéseit” a hozzájuk írt szövegek segítségével kívánja helyrehozni.¹⁷

A műalkotások hiányainak a keresése és a rájuk vonatkozó kizárólagos reflexió azonban a parergonalitás problematikáján belül könnyen végtelenné tágulhat, és terméketlenségbe

Európa, 1943), 38d-e. A lábjegyzet funkciója ma sok esetben átveszi a kitérés szerepét. Nem véletlen tehát, hogy Derrida miért definiálja a lábjegyzetet és a zárójelet is *parergon*ként. A Platón-művekhez írt lapszéli jegyzeteket például Derrida értelmezése alapján lehetne ugyan *parergon*nak nevezni, azonban Platón korában a szövegek margójára írott megjegyzéseknek volt saját megnevezése (*szkholion*). A *parergon* és a *szkholion* megkülönböztetése azért is fontos, mert a *szkholion*ok gyakran a függelékbe szorultak (tehát a mű *Parergon*ába), majd később, a modern kiadásokban, onnan is eltűntek. Lásd bővebben: Steiger Kornél, *A lappangó örökség* (Budapest: József Műhely Kiadó, 1999), 18.

¹⁵ Ugyanakkor a kanti argumentációtól sem kerülünk messze, amikor a kitérés nyelvi alakzatát beemeljük a gondolatmenetbe, hiszen a kitérés pont a nyelvi kimunkáltságnak, a díszítésnek a hangsúlyos területe.

¹⁶ A kitérés kapcsán a *parergon* etimológiájával szorosan összekapcsolódó *parekbasis* (*parabasis*) fogalmát szokták leginkább kiemelni, amely szónak a történeti, poétikai változása szintén érdekes utat jár be napjainkig. Lásd bővebben: Hoványi Márton, „Egy fogalom határátlépései: a parabasis”, in Bengi László, Hoványi Márton, Józán Ildikó, szerk., *„Visszhangot ver az időben.” Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára* (Pozsony: Kalligram, 2013), 502-509.

¹⁷ Louis Richeome, *Tableaux sacrez des figures mystiques du tresauguste sacrifice et Sacrement de l'Euchariste* (Sonnius, 1601), 4.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5604048h>

Amennyiben tehát a *parergon* az a pótlék, amely „befoltozza” azokat az üres helyeket, amelyek egyik s másik alkotásban felfedezhetőek, (akár) egy másik művészeti ág bevonásával, úgy alapvetően a szupplementaritás kapcsán egy komparatiztikai problémával is szembe kell néznünk.

torkollhat – jelen írás ezért sem vállalkozik erre a feladatra. Vizsgálódása egyrészt a sorra kerülő irodalmi, festészeti példák**ból** kiindulva szeretne a parergonalitás működéséről többet megtudni a felsorolt antik/modern szempontokat beemelve, másrészt arra szeretne rávilágítani, hogy a jelenség bevonásával az említésre kerülő alkotások interpretációs lehetőségei milyen lehetséges irányok felé nyílhatnak ki.

3. *Primarium et secundarium*

A hiányról való gondolkodás eredményes lehet, ha parergonalitáson nem az esztétikai tárgy értékítéletét értjük, vagyis nem etikai problémákra összpontosítunk a képek/textusok kapcsán. Sokkal inkább olyan festmények, szövegek felé célszerű a gondolkodásunkat irányítani, amelyeknek a témája magának a *hiánynak* az ábrázolása, mert ezeken a képeken, szövegeken szükségképpen felfedezhetünk olyan margináliákat/toposzokat, amelyekről érdemes a későbbiekben értekezni. Specifikusan olyan képekkel és szövegekkel foglalkozom a továbbiakban, amelyeken mind a térpoétikai szál vonatkozása, mind az *ergon-parergon* rész-egész viszony világosan kidomborul a műalkotásokon belül. A *Hiány*-nak mint festészeti témának a megjelenítése nem kifejezetten tartozik a klasszikus művészelméleti kategóriák közé, inkább ernyőfogalomnak tekinthető, amin a *csend*, a *tudom-is-én-micsoda* (*je ne sais quoi*), a *semmi*, az *úr*, a *fenséges*, a *kellem*, a *báj* vagy a *melankólia* képzeteit értjük. Ezek az alakzatok szorosan az ábrázolhatatlan problémakörébe ágyazódnak, meghatározásuk számos problémába ütközik, viszonylagos distinkciókkal, más szavak ellenében írják le őket.¹⁸ Többségük szenvedélyelméletekből nőtte ki magát festészetelméleti terminussá. Az olyan festmények, szövegek, amelyek a fentebb felsorolt negatív (alakú) fogalmak ábrázolásait tűzik ki célul, a ki-mondhatatlannak, a megismerhetetlennek a megjelenítése felé tesznek lépéseket. Reprezentációikat már ismert képzetek segítségével, azonosító metaforikus kapcsolat kialakításával oldják meg. „Ha nyugat-európai logikával gondolkodunk, a Semminek csak valami lehet a képe, hiszen csak valami létezőről vagy fogalomról alkothatunk képet.”¹⁹

De melyek azok a metaforák, szimbólumok, amelyek az olyan hiány-fogalmakat, mint például a *csend*, a *fenséges* vagy a *Semmi* felismerhetővé teszik a képeken vagy a szövegekben?²⁰ Cesare Ripa *Iconologiájában* egészen precízen, idézetekkel alátámasztva vállalkozik a

¹⁸ Bartha-Kovács Katalin francia festészetelmélettel foglalkozó könyvében a *csend* megjelenését kutatja a 17-18. századi műalkotásokon. A kötet a *csend* szó különböző meghatározásaival indul a korabeli francia lexikonok szócikkei alapján. Ezek a leírások nemcsak nagyon szűkszavúak, de jellemzőjük, hogy a *csendet* a hang, a zaj, a zörej kifejezések vonatkozásában tudják csak meghatározni, vagyis a *csendet* úgy értelmezik, mint ezeknek a jelenségeknek a hiányát. Lásd részletesen: Bartha-Kovács Katalin, *A csend alakzatai a festészetben* (Budapest: L'Harmattan, 2010), 12-9.

¹⁹ Uo. 130.

²⁰ A *fenséges*, a *csend*, a *melankólia*, a *tudom-is-én-micsoda* és a *semmi* egymással szorosan összefüggő és egymásból levezethető fogalmak. A *fenséges* elmélete már paradigmaticus kidolgozásra került a művészettörténetben, a retorikában és az esztétikában is. Ezek a diszciplínák, főleg Edmund Burke írásai nyomán, toposzo-

kérdés megválaszolására. Művében részletesen leírja az egyes érzelmek, morális, metafizikai jelenségek (például a harag, a csend, a szépség, az idő stb.) különböző attribútumait. Az egyes szócikkekben ismerteti, hogy milyen metaforikus behelyettesítést válasszunk annak érdekében, hogy egyértelműen azonosíthatóak legyenek ezek az absztrakt fogalmak a képeken. Ezeket a nőként és férfiként leírt elvont ideákat, fontos, hogy nem a test(iség)ükből kiindulva ismeri fel a szemlélő/olvasó – úgy még könnyen felcserélhetné őket. A lényeg mindig a kezükben tartott, vagy ruhájukon viselt kiegészítő jegyek összessége, az őket körülvevő fényhatások és a táj megjelenítése.²¹ A táj mint a határosság metaforája a rejtettet rejtetten akarja kimondani, s aktuális megjelenésén túl rámutat, körbeírja ezeknek az elvont ideáknak a jelenlétét.

A táj ábrázolásának kérdésével lényegi ponthoz érkeztünk a parergonalitás és a fentebb felsorolt hiány-alakzatok összefüggése kapcsán. Thomas Blount (angol jogász) *Glossographia* című szótárának táj szócikke közvetett módon ezt a felvetést tartalmazza. A *Glossographia* keletkezése idejét tekintve nem áll messze Ripa munkájától, mindkettő abban a században keletkezik, amikor a táj(képfestészet) mellékes szerepéből fokozatosan kezd a festmények önálló tárgyává válni.

Tájkép (Landskip) Parergon, Paisage vagy mellékes téma, amely a Tájat a horizonton látható Hegyek, az Erdők, a völgyek, a Folyók, a Városok által jeleníti meg. Minden, ami a képeken belül nem test vagy tartalom, az *Tájkép*, *Parergon* vagy *mellékes munka*. A Megváltó szenvedését ábrázoló táblaképeken: Krisztus a kereszten, a két rabló, az áldott Szűz Mária és Szent János apostol a kép fő témáinak számítanak, de a városon, *Jeruzsálemen*, és a vidéken, ami körülveszi, a felhőkön, és hasonlókon *Tájképet* értünk.²²

A szócikk első kiemelendő szempontja, hogy Blount a *parergont* nem a műalkotáson kívül keresi, hanem magában a képben, a műalkotáson belül helyezi el, és a táj témái közé sorolja be: a *parergont* mint tájat határozza meg. Topográfiai leírást ad, hely(ség)ként definiálja a *parergont*, és hasonlóan az antikvitas irodalmához, a tájat kitérésként értelmezi a képen sze-

kat dolgoznak ki a fenséges érzetének kiváltásához. Burke-nél egyértelműen összekapcsolódik a csend fogalma a fenségesselel, mindkettő végtelenül nagy és rettenetes. A fenségeshez kapcsolódó csend a metafizikai hiány-érzés megtestesítője. A fenséges meghatározása ugyanakkor nem mentes egy erősen misztikus-vallásos érzülettől sem, ami szintén kapcsolódik a hiány tematizálásához. Schiller a fenségest Isten névnelküliségére (*Deus anonymus*) vonatkoztatva vezeti le, vagyis abból, hogy nevének hiánya miatt semmi másra nem mutat önmagán kívül. („Semmi sem fenségebb annál az egyszerű nagyságnál, mellyel a világ Teremtőjéről beszélnek. Hogy egészen sarkosan utaljanak kitüntettségére, egyáltalán nem adtak neki nevet, [...] aki egymaga van, annak nincs szüksége névre, hisz nincs más, akivel összevethetnék.”) Vö. Friedrich Schiller, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. a jegyz. írta Papp Zoltán, Mesterházi Miklós (Budapest: Atlantisz, 2005), 430.

²¹ Vö. például a *Tévelygés* (*Errore*) és a *Vándorlás* (*Pellegrinaggio*) szócikkeket. Cesare Ripa, *Iconologia* (1645), ford. Sajó Tamás (Budapest: Balassi Kiadó, 1997), 171, 459.

²² Thomas Blount's *Glossographia*, 1670, in Malcolm Adreus: *Landscape and Western Art, Oxford History of Art* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 30. Azon szövegrészleteknél, ahol nincs külön feltüntetve a fordító neve, ott saját fordításomban szerepelnek az idézetek, így itt is.

replő fő alakokhoz képest.²³ Parergonális térnek számítanak a képeken megjelenő meteorológiai folyamatok, a felhők és egyéb természeti jelenségek is, amelyek a változásra, a köztes jellegre, az önmagát eltörlő struktúrára hívják fel a figyelmet.

Nem véletlen tehát, hogy a Hiány ábrázolásainak, legyen az akár a csend, akár a fenséges, vagy a Semmi, gyakori metaforája a *felhő* és a *vihar*, hiszen egyszerre keretezik és kísértőjelenségként jelenítik meg azt, ami ábrázolhatatlan: „Amit a felhő elrejt, az éppen olyan lényeges, mint az, ami jól látható: a felhők és a köd által megjelenített úr, amely elnyeli és sejteti a formákat, a távolba irányítja a néző tekintetét.”²⁴ A légköri jelenségek (és ezen belül is a felhő és a vihar) ábrázolásának egyik jeles képviselője a francia Joseph Vernet volt. Denis Diderot-t, akivel kortársak voltak, lenyűgözték Vernet tájképei, és *Vernet-séta* címmel hét különálló értelmezést írt a festő egyes képeiről, amelyeknek — az utolsó kivételével — egytől-egyig a *Táj (site)* címet adta.²⁵ Ezeknek a sétáknak a felépítését erősen meghatározta az a koncepció, amelyet Diderot Burke könyvében olvasott a fenséges képzőművészeti ábrázolásáról.²⁶ Diderot azzal foglalkozott ezekben az esztétikai írásokban, hogy miként illeszkednek bele Vernet képei a fenséges paradigmájába. Még ennél is jobban érdekelt, hogy saját (kép)leírásai miként funkcionálhatnak fenséges műként. Diderot egyik erre vonatkozó módszere, annak az imitálásából állt, mintha a képeknek nem pusztán a szemlélője, hanem az egyik mozgásban lévő szereplője lenne, és benne sétálna a képek terében, miközben egyszerre csodálja meg és retteg Vernet-nek „a láthatár fölé emelkedő, vastag, fekete felhőtől”.²⁷

Képtelen voltam elszakadni ettől a gyönyörrel és félelemmel vegyes látványtól. [...] Ha majd lesz bátorságom leereszkedni rajtuk, a vonulatok annak a jelenetnek a bal oldalára fognak elvezetni, amelyet körül fogok járni.²⁸ [...] De ismétlem, ezt látni kell. A kétfajta fény hatása, a tájak, a felhők, a sötétség, amely mindent beborít, és mindent látni enged [...] a végtelenségig változatos tájak, [...] romok, [...] vitorlázat, hajókötelzet, hajók, egek, messzeségek, [...] tengeri viharok, áldozatok és mindenféle patetikus jelenetek. Mellékjelenetei között nincs egyetlen egy sem, amely ne alkotna önmagában is értékes képet.”²⁹

²³ A táj ismertetésén belül észrevehető az a hierarchikus viszony is, ami a Jeruzsálemet és a várost körbeke-
rítő vidék megkülönböztetésében érhető tetten, az a rész-egész viszony, ami a korábbiakban már említésre
került.

²⁴ Bartha-Kovács Katalin, *A csend alakzatai a festészetben*, 41.

²⁵ Emiatt csak kikövetkeztethető, de nem bizonyos, hogy melyek azok a konkrét képek, amelyeknek az
ekphraszisztát adta Diderot. Egy-egy leírás esetében akár több megoldás is lehetséges. Magyar nyelven a hét
„séta” közül az első, a második és a hetedik olvasható. Denis Diderot, *Esztétika, filozófia, politika*, ford. Bartha-
Kovács Katalin, Szűr Zsófia (Budapest: L'Harmattan, 2013), 15-36.

²⁶ Az angol kiadás után 8 évvel később megjelent Burke könyve francia nyelven is, így Diderot már francia
nyelven olvashatta. Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and
Beautiful* (London: R. and J. Dodsley, 1757). Magyar nyelven lásd: Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás a fensé-
gesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György (Budapest: Magvető, 2008).

²⁷ Diderot, *Esztétika, filozófia, politika*, 27.

²⁸ Uo. 22.

²⁹ Uo. 28-29.

A (hegy)vonulat körüljárása egyszerre jelent „térbeli” és „nyelvi” elmozdulást. Diderot a jelenet jobb oldalától elindulva a kép(zet) bal oldala felé sétál, melynek tényleges térbeli leképeződését, átkötő hídját a nyelvi kitérés, a reprezentáció adja. Ez a körüljárás az egyes képek mellékjeleneteiből indul ki, a tájból, hiszen Diderot-nál „a szükségszerűen kötődő járulékos ideák oda vezetnek, hogy rettenettel töltik el”.³⁰ Diderot a parergonalitást úgy értelmezi, mint ami előkészíti, megteremti a fenséges megmutatkozását.³¹ A Vernet képein megjelenő emberalakok a viharban, a tengerben szenvedő áldozatok. A mélységes csend vagy a tenger fülsüketítő dübörgése veszi körbe őket, és általában a hold vagy egy „felleget széthasító vilám” csillan meg az amúgy teljes sötétségben. (Joseph Vernet, *An Italian Harbour in Stormy Weather*. 1740-50 körül, Mauritshuis, The Hague. In Függelék (Parerga), 1. kép.)³² Az égi jelenségek, és ezen belül is a felhő, ábrázolása azért kerül középpontba Diderot elemzéseiben, mert a felhő körvonal nélküliségében, tűnékenységében, formájának állandó változásában a fenséges, a csend, a tudom-is-én-micsoda megfoghatatlanságát véli felfedezni. A felhő, amelynek pillanatnyi megnyilvánulási helyén kívül nem tudunk biztosat mondani, a fenséges megmutatkozásoként, szupplementumaként fogalmazódik meg Diderot írásaiban.

A körben kavargó, sziklán, csúcson verődő, torlódba irányt változtató, feketén felcsapó és lesújtó viharfelhők szaggatottan elliptikus, rengő karéja porhóval telített, fényben vonagló testet szakít ki a térből, melyet sötéten gomolygó felhőkoszorú tép és fojtogat a félig fedett, mélysárga napkorong sápadt sugárzásában.³³

Ez az *ekphraszisz* akár Vernet egyik festményének leírása is lehetne, de nem Vernet-hez köthető és nem is Diderot-hoz. Ez a részlet az angol romantikus festő, William Turner *Hóvihar: Hannibál és hadserege átkel az Alpokon* című képének egy lehetséges leírása. (J. M. William Turner, *Hóvihar, Hannibál és hadserege átkel az Alpokon*, 1812. Tate Britain, London. In Függelék (Parerga), 2. kép.) Bár a témák, amelyeket Vernet és Turner feldolgoznak életük során, termékenyen összevethetőeknek tűnnek, festészeti technikájuk és színhasználatuk már lényegesen eltér egymástól. Turner felhői Vernet felhőivel ellentétben kitöltik a festmények teljes egészét, és Egri Péter interpretációjában, a címben szereplő Hannibál is csak annyiban fontos, amennyiben helyet kap a címben.³⁴ Ami igazán átlényegíti ezt a képet, az a döbbenetes erejű hóvihar ábrázolása.³⁵ Turner egyes képein megfigyelhető, hogy nem tesz a festmény előterébe semmit, ami elvonhatná a néző figyelmét, nincs rakpart, nincsenek jelentős

³⁰ Uo. 35.

³¹ Diderot Voltaire lapszéli jegyzeteivel kapcsolatban egy ponton megjegyzi, hogy ezek a jegyzetek hasonlóak az oroszán karmaihoz, egyszerre utalva ezzel a metaforával a margináliák toldalékos, járulékos elhelyezkedésére és a nagyon veszélyes, fenséges hatást kiváltó mivoltukra is. Uo. 30.

³² Továbbá: Joseph Vernet, *Hajótörés*, (1772) National Gallery of Art, Washington D.C.

³³ Egri Péter, *Érték és képzelet* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 61.

³⁴ Egri, *Érték és képzelet*, 61.

³⁵ Turner élete során több száz kísérleti vázlatot szentelt csak annak, hogy különböző technikákkal megfesse az eget, hogy tesztelje a papírt, az miként reagál a különböző színekre. Ezek a felhő-tanulmányok a Tate Modern és Tate Britain Múzeumokban külön szekcióban megtekinthetők.

épületek a képen. A befogadó tekintetét azonnal a festmény közepébe, a viharos tengerre, a hóviharba vagy a ködbe vonzza. A felhőknek tömege van, és fenyegetőek, megjelenésükkel együtt jár a kontúrok eltörlése.³⁶ A képen szereplő emberek körvonalai gyakran beleolvadnak a homályba és „testetlenné” válnak. Turner felhői attól olyan veszélyesek, hogy nincs bennük egy rögzített pont, amely a félelem fókuszpontjaként működhetne. Festészetében a táj már kimondottan a lélekállapot kifejezője, a szenvedélyek térbeli leképeződése.³⁷

A felhő és a köd mint *parergon*, Turner képein a megnevezhetetlent, a behatárolhatatlant (a fenségest, a csendet) jelenítik meg, ami többértelmű, lokalizálhatatlan és megragadhatatlan. Kortársa, William Hazlitt, esszéjében nagyon találóan, azt írta Turnerről, hogy „tájképei a *Semmi* képei”, vagyis a Semminek mint metafizikai fogalomnak az ábrázolásai.³⁸ Másfelől azonban a felhő (a hó, a füst, a köd) ábrázolása Turner képein azért is interpretálható *parergon*ként, mert „túlcsordul a műben”, többletével felhívja arra a figyelmet, amit kitakar, ami hiányzik vagy hiányos a képben, ami csak részleteiben vagy eltűnőben látható.³⁹ A *Hannibál* című kép főszereplője — *ergon*ja — pont attól Hannibál, mert a hóvihar takarásában folyamatosan kísérletet teszünk a keresésére és hiányának feloldására, ezáltal folyamatosan megteremtve számára visszatérésének lehetőségét.

Utolsó példaként a felhők és a *parergon* összekapcsolásának egy viszonylag friss, mindannyiunkat „közelről” érintő kérdését kínálnám megfontolásra. Samuel Weber *Felhők* címmel 2011-ben megjelent írásában a terrorizmus és az esztétika kapcsolatát vizsgálja, amelynek fókuszába elsősorban a 2001. szeptember 11-én történt terrorcselekményeket helyezi, illetve az eseményeket megörökítő vizuális reprezentációkat.⁴⁰ Weber hosszabb fejtegetést szentel annak az értelmezéséhez, hogy egyáltalán mi vezethet el minket 9/11 dokumentációs anyagának esztétizálásához, és teszi mindezt – nagyon invenciózusan – Freud és Kant írásain keresztül. Vizsgálatának csak egy pontját emelném ki, amely a tulajdonképeni tanulmány konklúziójának is tekinthető. Weber az égő ikertornyokról készült képek közül Thomas Hoepker egyik fotóját választotta ki az elemzéshez. (Thomas Hoepker, *Magnum Photos*, Williamsburg, Brooklyn, New York, 2011. szeptember 11. In Függelék (Parerga), 3. kép) Hoepker, aki az East River partján Brooklynban tartózkodott, amikor az események be-

³⁶ Ezen a ponton újra becsatlakoztathatóvá válik a *parergonalitás* derridai gondolata: Derrida a *parergon*ban elsősorban egy olyan „tropikus fegyvert” vél felfedezni, amely „fenyeget, amelynek használata kritikus és kockázattal jár”. Derrida, „Parergon”, 168.

³⁷ Ezt nyomtatékosítja Turner azzal, hogy bizonyos képeket gyakran idézetekkel vagy saját verseivel látja el. A most következőt a *Dolbadern vára* című festménye mellé jegyzi le:

„Milyen hatalmas itt a pusztá csendje, / Hol égbe nyújtja csúcsait a táj, / Magány fensége, nézd a tornyot, melyben / Reménytelen sorvadtt börtönben Owen, / S szabadságért hiába sírt a rab.” Ford. Egri Péter, in *Új, Érték és képzelet*, 48.

³⁸ Idézi: Bartha-Kovács, *A csend alakzatai*, 79.

³⁹ Lásd például a *Slavers throwing overboard the Dead and Dying* című képét, 1840; Museum of Fine Arts, Boston.

⁴⁰ Samuel Weber, „Clouds on a possible relation of terror and terrorism to aesthetics”, in György Fogarasi, Zoltán Cora és Ervin Török, szerk., *Terror(ism) and Aesthetics*, 2014.
<http://etal.hu/en/wp-content/uploads/downloads/2014/10/weber-clouds.pdf>

következtek, jó néhány fotót készített, és később publikálta is azokat. Egyet azonban szándékosan visszatartott a kiadandó képek közül, mert félt, hogy torzítaná a 9/11-el kapcsolatban megélt valóságot, és hogy a gyászoló családok számára fájdalmat okozna vele. Hoepker megérzése tulajdonképpen beigazolódtott, a kép annyira sokkoló volt, hogy számos későbbi, főleg az interneten zajló vita forrása lett.

A fotó előterében négy vidámnak látszó (vagy annak is látható) fiatal napozik és beszélget, miközben a háttérben, a kép kereteként, a már jól ismert fekete füstfelhők látszanak a becsapódás után a magasban.⁴¹ A fotón megjelenő füstfelhő Weber szerint elszigetel, hiszen azáltal, hogy eltakarja az eseményeket, egyben alkalmassá is teszi, hogy fedőemlékként szolgáljon, „ami mellől felállhatunk és elsetálhatunk [... hiszen] az ellenség izolálható, megnevezhető, leírható, lokalizálható és megsemmisíthető.”⁴² A terrorizmus működése azonban ezzel ellentétes, akárcsak a kép keretét adó felhő. A terroristák a valóságban pont attól olyan veszélyesek, hogy nem lokalizálhatóak és nem megragadhatóak, „amikor e felhők végül a földre szállnak, semmilyen háború és semmilyen katonaság nem menekül előlük.”⁴³ A felhő, a romantikus ábrázolás után, ma is túlmutat önmagán, és „új” értelmet nyer. A minden alakot és formát elnyelő felhők napjainkban a hiány-alakzatok közül elsősorban a terror(izmus) felé irányítják a figyelmet. „Fel lehet fogni [őket] valamiféle jelzéseként, mely arra int, hogy újra-gondoljuk az izoláció általi identifikációnak azokat az intézkedéseit és stratégiáit, melyek eleve a felhőket is előidézték.”⁴⁴

Az antikvitástól a modernség felé haladva, a tanulmány célkitűzése az volt, hogy kimozdítsa a *parergon* fogalmát a megszokott *ergon-parergon* dichotómiából. Ennek érdekében a dolgozat olyan képeket vont be a vizsgálatba, amelyeken hiány-alakzatok ábrázolásait vélte felfedezni, ellentétben azzal a stratégiával, amely elsősorban az *ergon* hiányaira fókuszál. A hiány-alakzatok metaforikus behelyettesítései közül – a felhő motívumának bevonásával – a tanulmány a *parergont* nem a műalkotáson kívül kereste, hanem magában a képben, a műalkotáson belül helyezte el.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Bartha-Kovács Katalin. *A csend alakzatai a festészetben*. Budapest: L'Harmattan, 2010.

Blount, Thomas. „Glossographia (1670).” In Malcolm Adreus. *Landscape and Western Art, Oxford History of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

⁴¹ Weber fontosnak tartja kiemelni, hogy ez a kép nem a fiatalokról szól elsősorban, hanem minden tőlük függetlenül létező amerikaiáról; a képen szereplő alakok egy attitűd, a „távolság nyújtotta biztonságba vetett hit”, szimbólumai.

⁴² Az idézetek Fogarasi György fordításában szerepelnek. "Felhők: ...", ford. Fogarasi György, *Különbség* (2016), <http://www.kulonbsegfolyoirat.hu/> (megjelenés alatt).

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo.

- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R. and J. Dodsley, 1757.
- Burke, Edmund. *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Fordította Fogarasi György. Budapest: Magvető, 2008.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Párizs: Les Éditions de Minuit, 1967.
- Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Párizs: Flammarion, 1978.
- Derrida, Jacques. „Parergon.” Fordította Boros János, Orbán Jolán. In Házas Nikolett, szerk. *Változó Művészetfogalom*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2001. 143-177.
- Derrida, Jacques. „Paszpartu.” Fordította Boros János, Orbán Jolán. *Enigma*, 99.18-19 (1999): 49-59.
- Diderot, Denis. *Esztétika, filozófia, politika*. Fordította Bartha-Kovács Katalin, Szűr Zsófia. Budapest: L'Harmattan, 2013.
- Egri Péter. *Érték és képzelet*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- Euripides. „Electra.” In Euripides. *Suppliant Women, Electra, Heracles*. Szerkesztette és fordította David Kovacs. Cambridge, London, Massachusetts: Harvard University Press, 1998. 153-300. (The Loeb Classical Library)
- Euripidész. „Élektra.” Fordította Devecseri Gábor. in *Euripidész Összes Drámái*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984. 547-596.
- Euripides. „Heracles.” In Euripides. *Suppliant Women, Electra, Heracles*. Szerkesztette és fordította David Kovacs. Cambridge, London, Massachusetts: Harvard University Press, 1998. 310-456. (The Loeb Classical Library)
- Greek-English Lexicon*. Összeállította Henry George Liddell és Robert Scott. 2. kötet. Oxford: Clarendon Press, 1953.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urtheilskraft*. Leipzig: Philipp Reclam Verlag, 1790.
- Kant, Immanuel. *Az ítéelőerő kritikája*. Fordította és az utószót írta Papp Zoltán, Budapest: Osiris, 2003.
- Little, Suzanne. *Framing dialogues: Towards an understanding of the Parergon in theatre* (PhD). Brisbane: Queensland University of Technology, 2004.
- Lucy, Niall. *A Derrida Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 135-140.
- Orbán Jolán. „Parerga: Derrida Kant-olvasata.” *Világosság* 46.2-3 (2005): 103-111.
- Plato. „Timaeus.” in John Burnet, szerk. *Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1903.
- Platón. „Timaios.” Fordította Kövendi Dénes. In *Platón Összes Művei*. 2 kötet. Budapest: Magyar Filozófiai Társaság, Európa, 1943. 523-619.
- Ripa, Cesare. *Iconologia* (1645). Fordította Sajó Tamás. Budapest: Balassi Kiadó, 1997.
- Rothfield, Philip. *Kant after Derrida*. Manchester: Clinamen Press, 2003.
- Richeome, Louis. *Tableaux sacrez des figures mystiques du tresauguste sacrifice et Sacrement de l'Euchariste*. Párizs: Sonnius, 1601.

Schiller, Friedrich. *Művészet-és történelemfilozófiai írások*. Fordította, a jegyzeteket írta Papp Zoltán, Mesterházi Miklós. Budapest: Atlantisz, 2005.

Steiger Kornél. *A lappangó örökség*. Budapest: Jószöveg Műhely Kiadó, 1999.

Wharton, Edward Ross, szerk. *Etyma graeca: an etymological lexicon of classical Greek*. London: Percival, 1890.

Weber, Samuel. „Clouds on a possible relation of terror and terrorism to aesthetics.” In György Fogarasi, Zoltán Cora és Ervin Török, szerk. *Terror(ism) and Aesthetics*. 2014.

<http://etal.hu/en/wp-content/uploads/downloads/2014/10/weber-clouds.pdf>

Weber, Samul. „Felhők: a terror és a terrorizmus egy lehetséges viszonya az esztétikához.” Fordította Fogarasi György. *Különbség* (2016): <http://www.kulonbsegfolyoirat.hu> (megjelenés alatt).

FÜGGELÉK (PARERGA)



Joseph Vernet, *An Italian Harbour in Stormy Weather*, 1740-50 körül
Mauritshuis, The Hague



J.M. William Turner, *Hóvihar, Hannibál és hadserege átkel az Alpokon*, 1812.
Tate Britain, London



Thomas Hoepker, Magnum Photos, Williamsburg, Brooklyn, New York, 2001. szeptember 11.